

# A maçã envenenada: gestos de autor, corpo e obra entre Herberto Helder e Kurt Cobain

João Luiz Teixeira de Brito<sup>98</sup>

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Recebido em: 31/03/2017

Publicado em: 01/08/2017

## Resumo

O presente artigo discute o romance *A maçã envenenada* (2013) do escritor brasileiro Michel Laub, com vistas à discussão de fenômenos relativos aos conceitos de autor e obra, suscitados pelo texto literário contemporâneo, de modo que os limites entre um e outro se vejam contemporaneamente borrados, confusos ou virtualmente obliterados. Esses fenômenos tornam-se relevantes na obra do romancista, uma vez que sua escrita de cunho intimista joga com os limites do confessional, do historiográfico e do literário, entre as possibilidades de objetividade e subjetividade na linguagem. Outros operadores necessários, como os de corpo, gesto e morte (concernentes aqui no que diz respeito àquilo que é propriamente literário ou artístico, embora não limitados a isto), entram em questão com a inserção de diálogos paralelos entre o romance de Laub, a escrita do poeta português Herberto Helder e a vida e obra do cantor norte-americano Kurt Cobain. O debate é também mediado pelas discussões prévias de autores como Michel Foucault, Roland Barthes, Rosa Maria Martelo e, principalmente, Giorgio Agamben.

## Palavras-chave

Autor. Corpo. Morte.

---

<sup>98</sup> Graduado em Letras Português-Inglês pela Universidade Federal do Ceará. Mestre em Letras, pela mesma instituição, com pesquisa na área de Literatura Comparada relacionada às adaptações filmicas de obras da Literatura Beat norte-americana, em particular as obras *Howl* e *On the road*. Doutorando em Letras, na área de Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura, com pesquisa sobre cultura pop contemporânea, especificamente, sobre a vida e obra do cantor e compositor norte-americano Kurt Cobain.

## Introdução

O que a aparência, a sintaxe e o estilo de um texto dizem sobre quem o escreveu? A pergunta, também se faz a voz da narrativa do romance *A maçã envenenada* (2013), de Michel Laub, na página nonagésima do texto. A questão não é simples, tampouco nova.

O livro, que me fora apontado por diversas fontes como importante para minha pesquisa de tese por se tratar, segundo as descrições, de um romance que tem como epicentro o show do Nirvana (meu objeto de estudo) em São Paulo, no ano de 1993, faz parte de uma trilogia memorialista empreendida pelo autor e jornalista gaúcho, na qual ele busca desenhar tramas que ligam narrativas pessoais a grandes eventos de amplitude histórica mundial ou aquilo que Nietzsche chamou na *Segunda Consideração Intempestiva* (2003) de história monumental. A empresa foi iniciada por *Diário da queda*, de 2011, e, parece-me, terminada em 2016 com *O tribunal da quinta-feira*.

Na orelha da publicação de 2013, lê-se:

Focado nos anos 1990, *A maçã envenenada* é o segundo volume da trilogia sobre os efeitos individuais de catástrofes históricas inaugurada com *Diário da queda*, cuja ação central se dá nos 1980. Em ambos, Michel Laub aborda o tema da sobrevivência usando os recursos da ficção, do ensaio e da narrativa memorialística, numa linguagem que alterna *secura* e lirismo, ironia e emoção no limite do confessional (LAUB, 2013).

De fato, a leitura do romance nos interpela constantemente sobre a possibilidade de ligação entre a experiência individual e a coletiva. Mais que isso, *A maçã envenenada* insistentemente refaz a pergunta com a qual iniciamos este ensaio e se interroga sobre qual o limite entre obra e autor. Imediatamente, em suas primeiras linhas, traz referência a outro ponto-chave dessa discussão: a morte. Mais especificamente, um suicídio. “Um suicídio muda tudo que seu autor disse, cantou ou escreveu” (LAUB, 2013, p. 7) é a primeira frase do romance. Faz referência ao suicídio de Kurt Cobain, líder da banda de rock norte americana dos anos 1990, o Nirvana, e também a uma personagem potencialmente fictícia do romance de Laub. Ao longo do texto, Cobain reaparecerá, em diálogo constante com o relato intimista da vida pessoal do narrador e suas experiências cruzadas com outras figuras históricas ou ficcionais. O próprio título, bem como a divisão tripartida do romance – “Que sorte ter encontrado você?”; “Por trás da beleza” e “A não ser que seja sobre mim” – fazem referência a uma composição do cantor grunge. Nomeadamente, a canção “Drain you” está no álbum *Nevermind* de 1991 e parece descrever poeticamente a relação amorosa entre dois bebês no útero materno. Mas, o que me interessa na frase destacada acima é a palavra “autor”. Autor de

quê? O texto não sinaliza anteriormente que estamos falando de um escritor, músico ou compositor. Verdade; faz referência a falas, cantos e escrituras. Contudo, os termos *seu autor* parecem se referir primeiramente ao ato do suicídio. Ou seja, o autor do suicídio referido. O autor daquela morte. Autor do gesto que dá início à decomposição daquele corpo, do corpo seu, daquela obra.

### **Corporal e circulatório**

Na obra do poeta português Herberto Helder, encontraremos algumas questões potentes para pensar o tratamento desse fenômeno relacionado à autoria. Afinal, Helder, durante grande parte de sua carreira, notabilizou-se exatamente por esconder sua face autoral dos holofotes midiáticos.

Em *Os nomes da obra: Herberto Helder ou O Poema Contínuo* (2016), a também portuguesa Rosa Maria Martelo discute a obra de Helder e relembra o progressivo recolhimento do escritor, que detestava notoriedade pública, recusava-se a receber quaisquer prêmios, dar entrevistas ou apresentar-se em público. A crítica comenta também que a obra poética do escritor estava inextricavelmente ligada a esse apagamento (MARTELO, 2016, p. 20). Ao negar seu corpo biológico como parte de uma máquina mercadológica que apela à celebridade como par ao talento artístico na contemporaneidade, sem “nenhuma premeditação comercial” (MARTELO, 2016, p. 21), Helder estaria, segundo a autora, dando vazão a uma faceta-chave da experiência poética moderna que remonta a Samuel Coleridge e Arthur Rimbaud, por exemplo: o silenciamento ou a morte da figura autoral. Cabe-nos aqui perguntar: o efeito do apagamento dessa figura gera um espaço vazio de silêncio em lugar daquela presença divina que justificaria e explicaria a obra?

Martelo aponta para dois textos basilares acerca dessa questão, os célebres *A morte do autor*, escrito por Roland Barthes em 1968, e *O que é um autor?*, de Michel Foucault, palestra que foi a público um ano depois do texto de Barthes.

Uma das questões mais interessantes postas no discurso de Foucault (2001) diz respeito à significância do termo obra. De tudo que foi produzido por um determinado autor, entre textos publicados, textos não-publicados, texto não escritos para publicação, cartas, ensaios, listas de compras, lembretes, diários, arquivos pessoais, etc., o que é (ou deve ser considerado) sua obra? Como dar conta de um conceito tal como “obra completa”? O que ficaria fora? Até que ponto podemos confundir vida e obra? Ademais, questiona-se também se pensar a escrita como ausência não seria simplesmente a repetição, em termos

transcendentais, dos mesmos princípios de fundo religioso que construíram a tradição da figura autoral todo-dominante.

Já Barthes (2004), em *A morte do autor*, defende que o texto não tem anterioridade, nem sequer responderia a uma descendência hereditária que acusaria a sua proveniência a partir da figura do autor. O texto existe apenas como aqui e agora, um performativo. Ressalva seja feita, Barthes, em seu texto instaurador de discursividade, leva, em última instância, o poder transcendente do significado de um polo, aquele autoral, ao outro, o polo do leitor. Ainda assim, é interessante pensar esse *performativo*, que no presente texto quero tratar com a forma do *gesto*. O gesto artístico relacionado com o movimento corporal que não deixa rastros, que é *performance*, muito embora possa estar consolidado numa página imutável que nos ilude à sua finalização.

Em Herberto Helder, particularmente, o corpo literário nunca está fechado. O próprio Helder como Rosa Martelo reforça esse desejo de transmutação permanente e de não finalização, sempre ligado à imagem do corpo que “[...] tornava-se circulatório: ao mesmo tempo cerrado sobre si como um corpo e aberto à respiração” (MARTELO, 2016, p. 19). Após estabelecer diálogo, com a breve menção aos textos franceses sobre autoria, a autora afirma:

[...] poucas obras do século XX terão sido tão extremas nesta convicção de que para ser do mundo [...] para estar completa –, a obra deveria libertar-se de tudo o que não fosse a energia da matéria da poesia: linguagem, imagem (memória, figuração), som, ritmo. Mas, que essa matéria provém de um corpo que é carne sentiente, matéria que partilha a reverberação do som e das imagens, é o que o poema contínuo herbertiano narra ininterruptamente. E aí gera-se um efeito na aparência paradoxal: a narrativa decorrente deste processo de transmutação, ao mesmo tempo que externaliza o autor, faz da obra e das imagens que ela convoca o retrato indirecto de uma figura autoral afinal fortíssima, cujo estilo se define como memória singular, única, isto é, pelo acervo das imagens que o poema organiza e pelo *modus faciendi* que as transforma em organismo vivo, criado em forma. (MARTELO, 2016, p. 19).

Em Herberto Helder, como Martelo sugere já a partir do título de seu ensaio crítico, há uma confusão entre a figura do autor e o corpo da obra, de modo que é impossível definir o que seja um ou o outro. Autor e obra formam um contínuo indissociável que pode, segundo a perspectiva que se adote, parecer mais torto para um lado ou para o outro. São, enfim, confundíveis. Ao leitor, é facultada a alternativa proposta pela conjunção “ou”. Assim, em resposta à questão posta pelo texto focaultiano, parece-me que o apagamento da figura do autor não nos deixa com o vazio de uma ausência, mas, pelo contrário, com a presença silenciosa do gesto corporal. Desenvolverei esse argumento mais adiante.

Martelo pontua duas imagens presentes na obra de Helder que remetem a esse fenômeno de confusão entre corpo e obra. A primeira refere-se à breve narrativa de um operário em uma fábrica de papel que caiu no misturador da máquina e foi literalmente transformado em pasta de papel. Sobre essa primeira emergência, ela afirma que “A ideia de morrer transformado em papel [...] envolve uma sugestão de dissolução ou anulação que é estruturante na poética de Herberto Helder, e que se associa à relação entre assassinato e assinatura cedo tematizada” (MARTELO, 2016, p. 16). A segunda refere-se ao artista plástico norte-americano Luis Jiménez cuja morte efetivamente se deu na finalização de uma obra, no caso, uma escultura. Do poema, incluído originalmente no livro *A faca não corta o fogo*, de 2006, lê-se:

[...] e então ele, o escultor norte-americano Luis Jiménez, morreu esmagado pela sua obra:  
o jornal diz que durante dez anos trabalhou na mesma peça,  
um cavalo com dez metros de altura raptado ao caos, ligado  
pelo sangue sombrio,  
diz a notícia que ele amava as grandes dimensões das imagens,  
amava a fibra de vidro o ferro o aço e amava  
a energia das formas rápidas a inoxidável radiação das formas,  
eu penso que ele meteu os dedos de cada mão até ambos os braços desaparecerem do mundo,  
já a luz se fazia da madura matéria do mundo, [...] (HELDER, 2016, p. 589)

A escultura em questão hoje se põe em frente ao Aeroporto Internacional da cidade de Denver, no Colorado americano. Inúmeras publicações na internet se referem à figuração como “blucifer”, “diablo”, demônio e falam da estátua ser amaldiçoada devido à sina do artista que a criou. Temos, então, numa nova perspectiva, a remontagem do mesmo esquema delineado acima pela frase de abertura do livro de Laub, autor, corpo, obra e morte. E, por outro lado, a reiteração de uma mítica moderna relacionada ao poeta maldito<sup>99</sup>.

No texto *Photomaton & Vox*, publicado em 1979, Helder flerta com a prosa e redige alguns de seus textos mais metalinguísticos, de modo que muitas vezes quase se chega ao gênero do manifesto poético:

(O verbo impregnava a terra, a energia impregnava a terra).  
Tudo isso é para a grande máquina circulatória, o aparelho digestivo, o sistema respiratório. Coisas do corpo que precisa de transe, de êxtase. Essa é a significação.

<sup>99</sup> Quando inserimos nessa equação o papel da mídia, como a conhecemos na segunda metade do século passado, temos uma fórmula que sempre gerou conflito. Brevemente, podemos mencionar os casos de Kurt Cobain e Amy Winehouse, ou da Princesa Diana, de Gales, dentre outras celebridades que tiveram relações conturbadas com os meios de comunicação e muitas vezes, se não cruzaram o limiar da vida, em digladio parasitário com os paparazzi, certamente flertaram com a possibilidade. Numa passagem enigmática, após a primeira menção do operário na fábrica de papel que cai no misturador, Martelo insere uma breve justificativa de Helder para o poema em ele conjectura a razão da imagem estar ali ser o fato de que a imprensa fornece “um novo dia e uma noite maior” (MARTELO, 2016, p. 14).

Estamos a trabalhar com instrumentos que abalam tudo. Há uma energia geral comutada à passagem pelo corpo. É uma comutação cultural. E afastem daqui o surrealismo. Afastem a metafísica, a política, as ideiazinhas de merda. Um transe. A palavra é uma provocação destinada a uma espécie de intransigência física. E que é o corpo senão ele mesmo? (HELDER, 1979, p. 123)

Qual dançarino que realiza sua performance silenciosamente em algum recôndito aposento, a produzir e produzir-se, sem nada deixar restar num após que lhe possa ser alienado, a poesia de Helder se propõe, talvez, gestual, performática<sup>100</sup>. Qual a ânfora derridiana, anteriormente benjaminiana, delineada em *Torres de Babel* (2002) para se referir ao processo da tradução nos termos de uma relação entre original e tradução que se vê estilhaçada e da qual restam apenas cacos que se conjugam, em traços fugidios, a nomes à margem da linguagem, a poética de Helder se propõe como totalidade circulatória, e as imagens de circuitos elétricos atravessantes de corpos, ventanias circundantes e sistemas sanguíneos ou digestivos pululam em seus versos.

Da mesma forma que a tangente toca o círculo apenas de forma fugidia e em um único ponto [...] em um movimento de amor e quase no detalhe [...] o *gesto* desse amante [...] ele não reproduz, não restitui, não representa; no essencial ele não devolve o sentido do original, a não ser nesse ponto de contato ou de carícia, o infinitamente pequeno do sentido. Ele estende o corpo das línguas, ele coloca a língua em expansão simbólica [...] o novo conjunto mais vasto deve ainda reconstituir alguma coisa. Não é talvez um todo, mas é um conjunto cuja abertura não deve contradizer a unidade. [...] a ânfora é uma com ela mesma toda se abrindo para fora – e essa abertura abre a unidade, torna-a possível e profíbe-lhe a totalidade. Ela lhe permite dar e receber. (DERRIDA, 2002, p. 49).

Entendo aqui esse gesto de amor como um *gesto de vida*, qual Nietzsche pensa a utilidade do fazer histórico desejado, em prol da vida, “contra o tempo, e com isso, no tempo e, esperemos, em favor de um tempo vindouro” (NIEZSCHE, 2003, p. 7). Um gesto crítico e consciente que toma para si o curso da história e, por meio de uma força plástica dá direção, remonta e cura o que são apenas fraturas e cacos.

Se formos capazes de compreender Herberto Helder (e, por extensão, autor e obra) como ânfora, poderemos voltar nosso foco agora para o outro gesto que nos detém a atenção no presente texto: o gesto suicida de Kurt Cobain. Será nosso objetivo pensar, especialmente, a relação desse *gesto de morte* com o seu correspondente corpo, termo que pode significar dentro dessa conversa, ambos, corpo biológico ou corpo de obra, bem como a negação de qualquer das partes, no contínuo (rasura) de vida e de arte que sugerimos acima.

---

<sup>100</sup> Essas propostas e desejos, claro, também são incompletas, pois os versos de Helder me chegam às mãos como reproduções vendáveis, tal qual o são ao redor do mundo. É possível que o inalienável aqui esteja na performance do leitor, na medida em que o texto não é facilmente parafraseável para que se dê à luz mais tarde uma explicação.

## A maçã envenenada

O tom intimista da escrita de Michel Laub em *A maçã envenenada* confunde o leitor com a biografia do autor. A voz narrativa chega a referir-se ao texto como uma biografia na página final. Certos traços pessoais, a formação de advogado e jornalista, a juventude em Porto Alegre e, certamente, a postura e voz de quem é autor literário hoje, bem como a recorrência de fatos e personagens históricos mais conhecidos mundialmente como Kurt Cobain, sua morte, o show do Nirvana em São Paulo, a guerra civil em Ruanda (iniciada dias depois do suicídio de Cobain), a narrativa de sobrevivência de Immaculée Ilibagiza, todos contribuem para que os limites historiográficos e literários sejam borrados. É somente quando da entrada de outras subjetividades e de outras possíveis historiografias pessoais na obra que o leitor começa a se perguntar se está a ler um relato memorialista ou uma ficção mais constituída.

Ilibagiza, claro, é uma personalidade histórica real. A autora ruandesa, sobrevivente do massacre étnico levado a cabo em seu país durante os anos 1990, escreveu um relato autobiográfico na forma do livro *Left to Tell: Discovering God Amidst the Rwandan Holocaust*. Sua história faz par com outros relatos de sobreviventes, como os de Primo Levi, Anne Frank ou do brasileiro sobrevivente do Massacre do Carandiru, André du Rap. Como foi dito acima, Laub, em sua trilogia, busca associar grandes catástrofes históricas a relatos pessoais. Mas, é interessante e talvez sintomático que ele passe dos ecos do holocausto judeu nas mãos dos nazistas em seu primeiro livro para o suicídio de Kurt Cobain no segundo.

No texto do romance, a narrativa da sobrevivente Ilibagiza parte de uma entrevista feita com ela pelo narrador, anos mais tarde dos incidentes dos anos 1990. Essa segunda temporalidade da narrativa se dá quando ele já se tornou jornalista (como o próprio Laub), após o trauma de uma relação tóxica com uma colega de banda que terminou em tragédia naquele ano de 1993, um acidente de carro meses depois, algum tempo no hospital em recuperação, a dispensa do serviço militar obrigatório que ele estava a prestar naquele tempo, um ano de “exílio” na Inglaterra trabalhando numa lanchonete e a volta para o Brasil, quando finalmente largou também o curso de Direito (Laub é formado em Direito) que inicialmente cursava, antes do alistamento. Toda essa linha temporal é remontada fragmentadamente, ao longo do romance, em pequenas entradas que poucas vezes atingem sequer duas páginas, semelhantes a possíveis entradas de um diário. Ele próprio (narrador) remonta todas as decisões que levaram a cada uma dessas consequências. É capaz de descrever de forma clara



cada etapa do processo que resultou em sua vida, como ele a conhece<sup>101</sup>. Não parece haver nada que o narrador desconheça. Até quando ele admite desconhecimento – especialmente naquilo que tange a figura feminina de sua colega de banda, Valéria –, é capaz de formular inúmeras explicações para os acontecidos, traceando a historicidade de eventos e relatos póstumos dados por testemunhas (principalmente por Ilibagiza e pelo outro colega – potencialmente fictício – de banda, Unha). A lógica solar do narrador falha apenas, talvez, ao não enunciar a palavra *morte*. Ou a palavra *amor*. Ou um sem-número de outras possibilidades, uma vez que ele se refere à palavra não enunciada apenas como “a palavra”, relativa ao momento de seu acidente.

As duas figuras históricas, Cobain e Ilibagiza, são narrativizadas em rota de colisão e funcionam como polos opostos para as reflexões do narrador. A voz narrativa então se questiona a respeito do lugar de fala e do discurso produzido, novamente. O que qualifica o discurso de Cobain? O que dá autoridade a ele, uma pessoa que fundamentalmente desistiu da vida? Como ele pode ser um herói, enquanto outra figuração de esperança maior, como Immaculée Ilibagiza, existe e é largamente ignorada, senão por pequenos grupos de interessados, em sua boa parte, religiosos? Por que o discurso de Ilibagiza é visto como “uma lição aguada de breguice” (LAUB, 2013, p. 102), quando ela supostamente representa um traço de humanidade e compaixão muito maior do que um suicida, que por definição é alguém que preferiu a morte à comunidade? O que deixou esse suicida senão artefatos alienados de sua pessoa física e real, enquanto Ilibagiza percorre o mundo, ainda, com seu corpo e voz a oferecer-lhes?

Certamente, o romancista toma liberdades. Tanto que a edição faz uma ressalva antes de oferecer-nos o texto:

Alguns personagens e fatos deste livro são baseados em personagens e fatos reais, mas possuem autonomia ficcional e não emitem opinião sobre nenhuma situação concreta. Alguns fatos, falas, citações e acontecimentos históricos foram alterados no todo ou em parte. (LAUB, 2013).

Contudo, é, principalmente, com o desenvolvimento da personagem de Valéria que a narrativa se anuncia mais fortemente ficção. Enquanto o narrador foca em detalhes de sua vida pessoal – a escola, as bandas, a universidade, o serviço militar –, parece ainda que estamos a saber mais sobre a vida de Laub. Porém, quando começam a aparecer detalhes e subjetividades pessoais alheias não midiáticas é que surge a questão: “não, esse cara não pode

---

<sup>101</sup> Como bem nota André Luiz Aguiar, em texto sobre a obra de Laub, no blog Andrecefalia e as opiniões não-solicitadas. Postagem de 11 de outubro de 2016. Disponível em: <<https://andrecefalia.wordpress.com/2016/10/11/laub/>>. Acesso em: 18 mar. 2017.



estar dividindo comigo tão íntimos fatos e pensamentos de uma vida que não é a sua”. Ora, a própria obra se interroga frequentemente sobre a possibilidade de subjetivação. Ainda mais sobre a subjetivação que nega a subjetividade alheia. Eis que o narrador, já em fins do livro, passa a escrever com a suposta voz de Valéria. Em itálicos, a voz da personagem surge, marcadamente diferente daquela do narrador-personagem inominado. Mas não. Não a voz da personagem. A voz da personagem segundo a subjetividade do narrador. Ou seja, como ele *pensa* que Valéria o questionaria hoje. E, se Valéria, ela toda, é somente uma criação por parte da voz narrativa, novamente, faculta-se ao leitor a conjunção alternativa “ou”. Todavia, ela questiona o tratamento dado por ele, até então, ao lamurioso “perdedor” Cobain, frente o exemplo de vida dignificado de Ilibagiza:

Valéria perguntaria: você realmente acredita nessa história de glamour da doença? Você já perguntou para a mãe de um esquizofrênico se ela preferia que o filho tivesse problema de vesícula? Você já perguntou para alguém numa cadeira de rodas se a vida acabou mesmo? Já olhou para alguém cego, com queimaduras graves? [...] Você reparou se a pessoa tem família ou amigos? Se até o último instante pode querer fazer algo diverso de pensar no que você acha que ela pensa? Que autoridade você tem para especular sobre essas pessoas? Você estava na pele delas? Conversou com alguém que fosse próximo a elas? Sabia algo além do que leu nos jornais que gosta tanto de criticar, escrito por jornalistas que estão abaixo de você? Ou por uma conversa de quinze minutos com um gravador ligado? Como você julga o que uma esposa sente pelo marido? Ou uma filha sente pelo pai? Ou um viciado sente sobre si mesmo? (LAUB, 2013, p. 103)

Essa é a fronteira da subjetividade que não podemos romper. É também a fronteira da representação. É o fora do jogo inacessível, senão em sua margem.

### **Não-humanos e fugidios**

A lírica contemporânea está permeada pela noção da literatura de testemunho. Em *O que resta de Auschwitz* (2008), Giorgio Agamben discute a cisão contemporânea resultante do processo de subjetivação. Embora não se localize exclusivamente na modernidade, essa experiência de trauma parece ser levada ao limite nesse período histórico. Agamben localiza processos semelhantes a esse fenômeno moderno na dessubjetivação própria do fazer poético que desde sempre acusou essa cisão. Anteriormente, referíamos-nos a ela na forma das musas; aquele ser que, ainda em Homero, vê e sabe, mas fala *somente através* do poeta. Bem mais tarde, esse fenômeno será notado e sistematizado (ou não) por poetas como John Keats, Samuel Coleridge e Arthur Rimbaud – este, no sintético, *je est un autre*. Já na construção do filósofo italiano, essa figura é representada na lírica do pós-guerra pela imagem do muçulmano.

O jargão, surgido num campo de concentração nazista, é usado para se referir àquela massa de indivíduos que já perdera toda e qualquer faculdade ou possibilidade de subjetivação, aqueles que já não falavam, já não reagiam, já estavam entregues. O mesmo tipo de indivíduo surgiu em todos os campos, com variações no epíteto entre “idiotas” “aleijados”, “camelos”, “enfeites”, etc. Todavia, o nome muçulmano se relaciona com a postura corporal adotada por esses indivíduos, que denunciava, para além de suas visagens abatidas pela desnutrição, a total entrega de suas possibilidades de subjetivação. A posição era similar àquela adotada pelos muçulmanos em reza: são ambas posturas de resignação. Dissimilares, é claro, já num primeiro relance, pela convicção demonstrada no ritual religioso, em oposição à falta de assertividade dos muçulmanos dos campos: “enquanto a resignação do *muslim* se enraíza na convicção de que a vontade de Alá está presente em cada instante, nos menores acontecimentos, o muçulmano de Auschwitz parece ter, pelo contrário, perdido qualquer vontade e qualquer consciência” (AGAMBEM, 2008, p. 52-53). A passividade do muçulmano se fratura de – embora esteja terminantemente associada a – a receptividade autoafetiva do sujeito.

Há uma imagem provida por Agamben que me parece bastante elucidativa. Diz respeito à película fotográfica que é impressionada pela luz. A foto estaria para o testemunho como algo outro estaria para o muçulmano. Podemos imaginar esse algo outro como sendo um filme que não se deixa revelar, o duplo daquele primeiro sujeito. Este é o que se deixa trazer à luz, que recebe e demonstra afecção, tem prazer em se deixar revelar e uma contraposta vergonha relacionada a esse prazer de deixar-se ver, pois, de alguma forma, segundo Agamben, essa tráfico com a luz tornaria a película cúmplice da ação.

Vemos que são gestos esses sempre no limite do possível, na beira do paradoxo. E, à luz desse debate, volta-se à questão: o que a aparência, a sintaxe e o estilo de um texto dizem sobre quem o escreveu? De certo modo, podemos pensar que eles nada dizem sobre aquele que escreveu o texto. Eles *são* quem o escreveu, confusão de vida e obra, na forma da testemunha, ou a possibilidade de subjetivação. Assim sendo, o que eles (o texto) dizem sobre o muçulmano? E a resposta é simples e: nada, pois não há possibilidade de dizer.

Volto, afinal, a Herberto Helder para finalizar meu argumento. E peço que rememorem também o gesto de Luis Jiménez descrito acima, especialmente os versos “eu penso que ele meteu os dedos de cada mão até ambos os braços desaparecerem do mundo”; gesto do “eu”, Helder, ao pensar a morte/criação do escultor norte americano, ou “acto de paixão absoluta, de fusão com a matéria, de transmutação” (MARTELO, 2016, p. 17), como Rosa Maria Martelo o coloca. Eis Helder, no início de *Servidões*:

Trouxeram uma vez um porco selvagem caçado nas serras e atiraram-no para cima da mesa da cozinha, uma longa mesa coberta de zinco. Abriram-no de alto a baixo com enormes facalhões e cutelos, o sangue corria por todos os lados, meteram as mãos e os antebraços na massa vermelha, e eles reapareceram depois como calçados de luvas sangrentas, vivas; deitaram então para os baldes as vísceras que fumegavam: os pulmões, o fígado, os intestinos. De tudo aquilo subia um perfume agudo, embriagado, doloroso. À noite tive febre. Havia qualquer coisa pérfida e perversa neste mundo das frutas fortes, dos animais esquarterados, dos cheiros, este mundo espesso e quente, um mundo de imagens orgânicas. (HELDER, 2016, p. 601-602)

São mãos fumegantes e vermelhas monstruosas que surgem em vísceras aos nossos olhos. Não mãos humanas simplesmente recobertas de sangue, vapor e vísceras. Obra, irremediável obra! E esse é o único sujeito possível.

O romance de Laub busca se aproximar do gênero testemunho, porém fica claro que não há comprometimento do corpo nos gestos de sua escrita, excetuado quem sabe o gesto de morte ensaiado pelo narrador ao acelerar seu carro em direção ao acidente que fraturará sua vida, único momento em que ele não deixa a ação clara e explicitada, com decisões bem examinadas, momento em que sua motivação é silenciada na forma da palavra inaudita. A palavra não enunciada. E essa é a real tragédia de seu narrador, o não comprometimento fundamental de sua personagem, regra quebrada apenas naquele fugidio instante.

Valéria, novamente, ou, o narrador sugerindo-nos a voz de Valéria, fala em itálicos. O narrador é seu interlocutor, bem como enunciador. O discurso o tem como destinatário imediato.

Você que teve uma vida tão cheia de aventuras, e alguma vez teve a experiência mais importante? Alguma vez você se envolveu de verdade com alguma coisa? Você já gostou de alguém de verdade? Já fez algum sacrifício por outra pessoa? Abriu mão de alguma coisa valiosa? Deu alguma prova? Aceitou perder uma única vez? Digo perder de verdade, sem a recompensa de ser vítima. Só você e a sua derrota. Você e o fim. Só o fim. Mais nada e ninguém, apenas o fim. (LAUB, 2013, p. 107).

Em dado momento do romance, Valéria, a personagem, àquela altura da narrativa, ainda viva, questiona o narrador sobre suas preocupações quanto ao serviço no quartel, que o impede de ir ao desejado show do Nirvana: por que você não simplesmente vai? A ação é irrealizável ao narrador-sem-nome. Ele conjectura somente. Ir ao show significaria tornar-se desertor, arriscar<sup>102</sup> a prisão, abdicar de diversas ou impensadas possibilidades futuras, quem sabe um concurso público...

---

<sup>102</sup> Aqui, sugiro ao leitor interessado que busque a entrevista feita por Richard Fulco com um dos fotógrafos responsáveis por boa parte da documentação do movimento grunge, Charles Peterson. Disponível em: <<http://constructionlitmag.com/culture/music/great-rock-photographers-charles-peterson/1345215508000/>>. Na

## Corpos em deslize

Sobre as questões lançadas por Laub (e reescritas acima), ao contrapor as figuras de Kurt Cobain e Immaculée Ilibagiza, não prontifico respostas. Mas, tomando uma porta tangencial, gostaria de pensar sobre o título que a tradução para o português propõe à obra de Ilibagiza. Em português, o livro se chama *Sobrevivi para contar: o poder da fé que me salvou*.

Chamo atenção novamente para um termo apenas, um recorte: “poder”. Curioso que se instaure através da tradução, e certamente também por razões comerciais, um discurso tão fortemente ideológico. Talvez, Ilibagiza seja uma figura que remeta a uma forma de poder estabelecida, a fé, que sinaliza esperança de transcendência. Por outro lado, a figura de Cobain (também prontamente vendável, não nos deixemos enganar) talvez remeta a outro tipo de afecção. Não tenho certeza se ao medo. Possivelmente, ela esteja mais próxima da desesperança ou do desamparo irremediável, o que nos propõe muito mais à imanência do que ao seu contraponto transcendental. Remete-nos muito mais ao corpo; corpo nesse caso aniquilado por um último gesto fatal. E embora dificilmente possamos pensar em Cobain (jovem, branco, americano, de classe média, drogado – sim –, mas rico<sup>103</sup>) como muçulmano, talvez neste último gesto ele tenha sido. Incongruente: o corpo de Ilibagiza ainda está em jogo, aberto à experiência e à história. O de Cobain, inexistente, está talvez dissipado, eternizado, transcendental, por um gesto de morte de suas próprias mãos, tomada crítica. Transcendental e eternizado, pois foi o suicídio também que marcou sua biografia e tornou-o mítico, lendário. Nesse sentido, já não poderíamos pensar no gesto como muçulmano.

Ou poderíamos? Ora, Primo Levi nos diz – e é citado por Agamben – em *É isto um homem?* (1988), que, “se eu pudesse concentrar numa imagem todo o mal do nosso tempo

---

mesma página, podem-se ver algumas fotos de Cobain, em especial aquela preferida pelo fotógrafo e descrita por ele como se segue: “[...] *there’s the one photograph of him where he’s got his legs up in the air. You don’t see his face really; he’s still playing the guitar. It’s kind of at a diagonal in the frame. He’s doing a somersault essentially, but it just sort of looks like he’s floating above the stage upside-down. Just like Mick Rock said, that’s one of those shots that just happened in the blink of an eye. Especially back then when you were shooting film you didn’t know whether you got it or not, or anything, until a day or two later. So, you just kinda took it and maybe filed it to the back of your mind that this is something that happened but just kept on shooting.*” Acesso em: 19 mar. 2017.

<sup>103</sup> Deixe-se notar, entretanto, o caso particular do Cobain que tinha uma relação idiossincrática com a fama e a fortuna, como descreve por diversas vezes Charles R. Cross, autor de *Mais pesado que o céu*, biografia do músico: “Apesar do seu disco de ouro, Kurt ainda *era* um sem-teto” (CROSS, 2002, p. 248). Na época descrita por Cross, Cobain morava no mesmo carro que dirigia em Olympia, antes da fama. Mais tarde, também devido a seu vício narcótico, Cross nota que Cobain era visto pedindo grana emprestada a amigos (p. 378) ou, graças a certo fascínio pela cultura marginal, que o levava a assinar cartas como seu alter-ego “Kurdt Kobain, músico profissional. Marginal.” (p. 289), sabia-se dele roubando carros com amigos (p. 379) e, claro, perambulando semiconsciente pelas ruas de Seattle em busca de picos de heroína.

escolheria essa imagem que me é familiar: um homem macilento, cabisbaixo, de ombros curvados, em cujo rosto, em cujo olhar, não se possa ler o menor pensamento”<sup>104</sup> (LEVI, 1988, p. 132). O que há de mais mítico do que a corporificação de todo o mal? E, ainda assim, não há corpo ali, há apenas uma imagem; novamente, obra. *Ou* é ali, afinal, corpo: tal como um rabisco espiral na areia não seja um símbolo do sol, mas o sol presente lá.

Ademais, a tradução do título da autora ruandesa anuncia outra questão, o sobreviver *para* contar. A explicatividade do gesto. Em sua releitura da experiência vivida, Ilibagiza pôde se explicar, racionalizar, dar uma lógica póstuma a um momento ido. Já o suicídio é, em última instância, a negação da explicação subjetiva futura que aliena o passado em seu próprio nome, é a negação da possibilidade de autoafeição e, portanto da subjetividade que se deixa revelar. Quanto ao suicídio, não há sujeito que se construa no tempo de modo suficientemente fixo para dar um testemunho. Quem resta da ação de Cobain é apenas o muçulmano do gesto.

Era inevitável pensar que poderia mudar de endereço e de emprego e passar anos incógnito, e só voltariam a ouvir meu nome se eu morresse e encontrassem o passaporte e a embaixada localizasse a minha família. Não há frase na agenda sobre a sensação quase absoluta, que às vezes me assustava porque é só estender a liberdade e de um instante para o outro você não tem mais passado, nem sente falta de nada porque é como se nada tivesse acontecido, ou só as coisas que você escolheu, as lembranças boas e inofensivas, e nada do que você disse ou fez a uma pessoa tem consequência porque nunca mais precisará encontrá-la, nem pensar nela, nem imaginar e confrontar o que foi feito dela em outro tempo e outro continente numa vida que às vezes nem parece ter sido a sua<sup>105</sup>. (LAUB, 2013, p. 24-25)

Há um artigo que discute várias das obras mencionadas até aqui, de uma pesquisadora da UERJ, Carolina Pina Rodrigues Maciel. Sobre o texto de Laub e Ilibagiza, ela nos diz que “Immaculée Ilibagiza apegou-se a sua fé para não ceder ao desespero, já que tinha perdido sua família, seus amigos e sua identidade. Independentemente de tudo o que

<sup>104</sup> É interessante como Levi fala em “ler” o rosto, a superfície que *é*, para longe da ideia de profundidade, a própria subjetividade. Nesse sentido, eu acrescentaria aos questionamentos de Valéria: como você julga somente aqueles que você considera moralmente abaixo de si? Os mais vulneráveis, aqueles muçulmanos, aqueles subalternizados, isentamos facilmente do julgamento. Mas o que dizer então daqueles que não estão nessa posição de vulnerabilidade? Podemos negar a subjetividade deles, enquanto afirmamos a nossa? Será que podemos conceder ao pensamento digno, de certo liberalismo social, a primazia de aniquilar a subjetividade alheia enquanto afirma a própria? Ou será que é seu lugar e dever exatamente aniquilar a subjetividade totalitária que, de outro modo, aniquilaria todas as demais e cujo fim inapelável seria Auschwitz? É talvez necessário reconhecer que o recurso último, se seguirmos a formulação, seria a violência, a inapelável violência das opiniões ou das armas. Faz-se necessário reconhecer as identidades tal como elas se apresentam; não as negar enquanto possibilidades e não buscar explicações nas profundidades que achamos que elas denunciem ou naquele sentido sempre escondido abaixo das formas.

<sup>105</sup> O trecho se refere ao período, pós-acidente, em que o personagem-narrador de Laub se “exila” em Londres. Confundem-se aí traços de uma possível muçulmanidade e de uma liberdade somente tornada possível graças a um acúmulo material e uma posição social favorável – quantos brasileiros podem, voluntariamente, se “exilar” em Londres por um ano?

vivenciou, Immaculée não conseguia ater-se em nada senão sua própria sobrevivência.” (MACIEL, 2016, p. 78). Talvez seja, afinal, esse gesto de apegar-se à identidade e à sobrevivência que não romantize Immaculée Ilibagiza, não a crie em imagem de potência midiática. Quem sabe apegar-se a sua fé seja, nesse caso, definir-se e exaurir-se. Contrariamente, aniquilar-se é finalizar um corpo, tomar rédeas sobre a apropriação de si, porém, paradoxalmente, dissipar-se e alienar-se como imagem de mídia<sup>106</sup>. A obra da ruandesa, por mais testemunhal que seja, é, ainda, memória ligada a um corpo vivente. Cobain, porque inexistente, é, hoje, apenas obra.

Se a poesia não vive senão na inexaurível tensão entre a série semiótica e a série semântica, o que acontece no momento do fim, quando a oposição das duas séries não é mais possível? Teríamos aí, finalmente, um ponto de coincidência, no qual o poema, enquanto "seio de todo o sentido", ajusta as contas com seu elemento métrico para transitar definitivamente para a prosa? As bodas místicas do som e do sentido poderiam, então, ter lugar. Ou, pelo contrário, o som e o sentido estariam agora para sempre separados [...] A dupla intensidade que anima a língua não se aplaca numa compreensão última, mas se abisma, por assim dizer, no silêncio numa queda sem fim. Deste modo o poema desvela o escopo da sua orgulhosa estratégia: que a língua consiga no fim comunicar ela própria, sem restar não dita aquilo que diz. (AGAMBEN, 2002, p. 146-148)

Outra maneira de colocar a questão do suicídio seria: o que acontece quando o poema – vida – acaba?

## Referências:

AGAMBEN, Giorgio. “O fim do poema”. **Revista Cacto**. n. 1, agosto de 2002.

\_\_\_\_\_. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)**  
Trad. de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

\_\_\_\_\_. **Profanações**. Trad. e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CROSS, Charles R. **Mais pesado que o céu: uma biografia de Kurt Cobain**. Trad. de Cid Knipel. São Paulo: Globo, 2002.

DERRIDA, Jacques. **Torres de babel**. Trad. de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

<sup>106</sup> Voltando a Agamben, agora em *Profanações* (2007), o direito de propriedade é a impossibilidade de profanar. E profanar é um ato realizado naquilo que é mítico e ritualístico, próprio da religião, do divino, ou seja, desligado do uso cotidiano. Na contemporaneidade, cuja religião seria o capital, explica-se porque, dentro de nossa discussão, a imagem de Cobain ganha, por vezes, auras de improfanável.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: \_\_\_\_\_. **Ditos e Escritos**: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264-298.

HELDER, Herberto. **Protomaton & Vox**. 2ª ed., Lisboa: Assírio & Alvim, 1979.

\_\_\_\_\_. **Poemas completos**. 1ª ed., Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2016.

Página |  
231

LAUB, Michel. **A maçã envenenada**. 1ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LEVI, Primo. **É isto um homem?**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MACIEL, Carolina P. R. Literatura de testemunho: leituras comparadas de Primo Levi, Anne Frank, Immaculée Ilibagiza e Michel Laub. In: **Opiniões**: Revista dos alunos de Literatura Brasileira / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. n. 9 (2016). São Paulo: FFLCH/USP, 2016.

MARTELO, Rosa Maria. **Os nomes da obra**: Herberto Helder ou O Poema Contínuo. 1ª ed., Lisboa: Documenta, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva**: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Trad. de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.



## THE POISONED APPLE: GESTURES OF AUTHORSHIP, BODY AND BODY-OF-WORK BETWEEN HERBERTO HELDER AND KURT COBAIN

### Abstract

The present article discusses the short-novel *A maçã envenenada* (2013), by Brazilian writer Michel Laub, with its sights aimed at discussing phenomena related to authorship and body-of-work which are raised by the contemporary literary text in such a way that the limits between one and another are blurred, confused or virtually obliterated. These phenomena are made relevant in the novelist's work, since his manner of intimate writing juggles the confessional, the historiographic and the literary, between the possibilities of objectivity and subjectivity in language. Other necessary operators of discourse, such as body, gesture and death (here related to that which is literary or artistic, though not limited to it) are drawn into debate with the insertion of parallel dialogues between Laub's novel, the writings of Portuguese poet Herberto Helder and the life and works of North-American singer-songwriter Kurt Cobain. The argument is also mediated by previous discussions by authors such as Michel Foucault, Roland Barthes, Rosa Maria Martelo and, mainly, Giorgio Agamben.

### Keywords

Author. Body. Death.